

Aura

(</index.php/lexique/21-lexique/152-aura?tmpl=component&format=pdf>)

Pascal Durand (Université de Liège)

Difficilement cernable — à l'image du phénomène évanescent qu'il cherche à capter —, le concept d'aura (étym. « souffle », « rayonnement », « émanation ») est un concept clé de la théorie esthétique de Walter Benjamin : il intervient dans la plupart des textes que le philosophe allemand réserve au cours des années 1930 à l'acclimatation de l'œuvre d'art au nouvel environnement technologique et culturel installé, du ^{xix}^e au ^{xx}^e siècle, par le développement des premiers mass-médias (grande presse industrielle, magazines illustrés) et l'essor des techniques de reproduction mécanique, telles que la photographie, le phonographe ou encore le cinéma.

Benjamin introduit ce concept d'aura dans sa « Petite histoire de la photographie » (1931) pour y désigner non seulement le « cercle de vapeur » (Benjamin, 1996, p. 17) dont la photographie des premiers temps nimbait ses sujets, mais aussi, plus fondamentalement, l'étroite « correspondance » qui, dans ces clichés, s'établissait entre une « technique » de représentation (la photo à ses débuts) et un « objet » représenté (la bourgeoisie en ascension) :

« Ces images, écrit-il, ont été réalisées en des endroits où, pour chaque client, le photographe représentait un technicien de la nouvelle école, mais où chaque client était, pour le photographe, le membre d'une classe montante dont l'aura venait se nicher jusque dans les plis de la redingote ou de la laval-lière » (p. 18).

« Correspondance » précaire : elle se disloquera, dans le dernier quart du ^{xix}^e siècle, avec l'industrialisation de la photographie, lorsqu'une autre relation de réciprocité, associée aux progrès de l'appareillage de prise de vues et à la « croissante dégénérescence » de la classe au pouvoir, s'établira entre pratique de retouche des clichés (afin d'y créer l'illusion d'un halo auratique) et poses avantageuses prises dans un décor fait de fausses colonnes et de lourdes tentures. Éliminée de la représentation comme du réel social représenté, l'aura se dissout alors dans l'inauthenticité et le kitsch, expression de « l'impuissance de cette génération devant le progrès technique » (p. 18). Apparaissent également, dans ce même article, deux motifs apparemment opposés, qui resteront fortement liés dans les textes à venir : d'une part celui du « déclin de l'aura » (de l'aura originaire), avec toute la nostalgie que ce déclin alimente ; d'autre part celui de la « destruction de l'aura » (de l'aura factice), à laquelle Benjamin appelle comme à une tâche à la fois esthétique et politique, et dont il aperçoit les prémices dans les photos parisiennes d'Atget, premier à « désinfect[er] l'atmosphère étouffante qu'avait propagée le portrait conventionnel de l'époque du déclin » (p. 20).

Cinq ans plus tard, dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), le point de vue se déplace et l'optique s'élargit : l'*aura* ne désigne plus tant l'effet d'une réciprocité technique et sociale propre aux premières photographies que la valeur d'« authenticité » — ou bien le nimbe de sacralité — dont l'œuvre d'art originale serait porteuse, valeur toute potentielle mais fortement actualisée, sinon fétichisée, « à l'époque de sa reproduction mécanisée », l'authenticité n'ayant de sens, en vérité, qu'au sein d'un système de reproduction qui la postule comme une valeur primordiale dans le même temps qu'il la dégrade¹ ([http://ressources-socius.info/index-](http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn1)

[php/lexique/21-lexique/152-aura#fn1](http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn1)). Le surdéveloppement des techniques de reproduction mécanique, soutient Benjamin, n'a pas seulement modifié en effet les conditions de diffusion de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture, d'un texte ou d'une

1. Benjamin y insiste dans une note qui passe souvent peu aperçue : « C'est précis[...] » (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn1>).

pièce de musique ; il a aussi profondément redéfini son statut ontologique et son mode d'existence sociale. D'un côté, le régime intensif de reproduction à laquelle l'œuvre se voit soumise porte atteinte à son aura, c'est-à-dire à son « unicité », son « *hic et nunc* », autrement dit encore à tout ce qui, émanant d'elle, exprime son inscription originale dans un lieu, un temps, une durée, une tradition. À la « valeur cultuelle » de l'œuvre fondée sur des rituels magico-religieux, rituels qui constituaient « le support de son ancienne valeur d'utilité », se substitue la « valeur d'exposition » de l'œuvre vue en tant que bien culturel offert à la contemplation esthétique et à la consommation de masse comme formes plus ou moins profanes et vulgaires d'un culte autrement rendu aux grands témoignages de la créativité humaine. D'un autre côté, la multiplication des copies assure à l'œuvre, en même temps qu'une plus grande proximité avec son public, la capacité d'être actualisée, appropriée à de nouveaux usages et à de nouvelles fonctions.

D'un texte à l'autre, une même définition générale se maintient pourtant, reprise plusieurs fois presque mot pour mot à partir des formules forgées dès 1931 : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Reposant par un jour d'été, à midi, suivre une chaîne de montagnes à l'horizon, ou une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur apparition — c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche » (Benjamin, 1996, p. 19). Et c'est dans ce même esprit et avec des mots semblables que l'un des fragments de *Paris capitale du XIX^e siècle* opposera « trace » et « aura » : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui s'empare de nous. » (Benjamin, 1989, p. 464) Tantôt effet d'un conditionnement technique, tantôt valeur d'unicité

2. Dans ce même texte, Benjamin propose une définition de l'aura élargie aux « ima[...] » (<http://res-sources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn2>).

propre à l'œuvre d'art originale, tantôt encore réverbération de son origine culturelle, l'aura désigne ainsi, au plus fondamental, l'expérience sensible d'un « inapprochable », avec lequel l'œuvre ou le spectacle de la nature permettraient d'entrer en contact, dans l'ici et le maintenant de leur perception par un spectateur appréhendé lui-même en somme par l'objet de son appréhension. « Avoir l'expérience de l'aura d'un phénomène, soulignera encore Benjamin, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux »² (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn2>) (« Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939/1940] dans Benjamin, 2013, p. 987). Par quoi l'aura n'est pas loin de se confondre avec ce que l'esthétique classique nommait le « sublime ».

Ce que Benjamin désigne sous l'expression du « déclin de l'aura » n'en prend pas moins le double aspect apparemment contradictoire d'une désacralisation de l'œuvre et d'une chance donnée à celle-ci de renouer, par delà sa dimension proprement esthétique, avec un principe d'utilité pratique — en particulier politique. L'auteur de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » s'éloignait fortement, sur ce point en particulier, des conceptions défendues par Adorno, qui opposait l'art auratique à la *Kulturindustrie*. Là où celui-ci entendait faire prévaloir, contre toute instrumentalisation, l'autonomie formelle de l'œuvre, qu'il voyait au principe de son efficacité critique, Benjamin, proche des positions d'un Brecht, réclamait quant à lui, à l'exemple du cinéma soviétique, une politisation de l'esthétique, rompant avec le mythe bourgeois de l'art pur et répondant à « l'esthétisation de la politique » promue par les fascismes. C'est par là que s'achevait l'article de 1936 :

« *Fiat ars, pereat mundus* ["Que l'art s'effectue, même si le monde doit périr"], tel est le mot d'ordre du fascisme qui, Marinetti le reconnaît, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. C'est là évidemment la parfaite réalisation de l'art pour l'art. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux

dieux de l'Olympe ; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art » (Benjamin, 1983, p. 126).

Ce qu'un tel épilogue rappelle avec la plus grande force est que les thèses dont Benjamin a nourri sa théorie esthétique – relatives à l'aura, la reproduction mécanique, la valeur cultuelle, la valeur d'exposition, la politisation de l'art, etc. – possédaient à ses yeux une « valeur combative » qu'il faut se garder, aujourd'hui encore, de « sous-estimer » : ces thèses, insistait-il au début de « L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique »,

« laissent de côté une série de concepts traditionnels – comme création et génie, valeur d'éternité et mystère –, concepts dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des données de fait dans un sens fasciste. Les concepts que, par la suite, nous introduisons comme des nouveautés dans la théorie de l'art se distinguent des concepts plus courants en ce qu'ils sont complètement inutilisables pour les buts du fascisme. En revanche ils sont utilisables pour formuler des exigences révolutionnaires dans la politique de l'art » (1983, p. 88).

On voit, sous cette perspective, à quel contresens apparent peut porter la réduction trop fréquente des thèses de Benjamin aux valeurs idéalistes ordinairement associées à l'art et plus largement aux biens de culture.

« En ce qui me concerne, confiait-il en 1935 à Werner Kraft au sujet de son travail en cours, je m'efforce de diriger mon télescope par-delà la brume ensanglantée sur un mirage du dix-neuvième siècle, que je m'efforce de dépeindre selon les traits qu'il révélera dans un monde futur, libéré de la magie. Je dois évidemment commencer par construire moi-même ce téles-

cope et, à la tâche, j'ai le premier trouvé quelques propositions fondamentales de l'esthétique matérialiste. Je suis juste en train de les exposer en un court écrit programmatique » (Lettre du 28 octobre 1935 dans Benjamin, 1979, p. 195).

Il est difficile cependant de ne pas reconnaître avec Nathalie Heinich, dans les thèses de Benjamin et leur mode de formulation, dans les motifs du « manque », de la « perte » et du « déclin » dont elles sont porteuses, l'expression à la fois contournée et euphémisée d'un élitisme réactif et d'une sorte de ressentiment à l'égard des « effets [d'une] démocratisation culturelle » qui, pour passer à travers les techniques de reproduction et de diffusion, n'en paraît pas moins porter atteinte, autant qu'à l'aura des œuvres, aux « privilèges » de leurs amateurs les plus éclairés, forts d'un « don artistique » jadis protégé par sa propre « rareté ». Privilèges de classe dont l'auteur de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique » aperçoit certes qu'ils n'ont rien de « progressiste », mais dont il se « démarque » d'autant moins que son entreprise théorique peut apparaître, en effet, comme une tentative de conférer « un fondement ontologique » aux principaux lieux communs de l'aristocratie esthétique : primat de la pureté et de l'authenticité des usages savants sur l'impureté des usages triviaux, dissociation opérée entre l'essence de l'œuvre et ses supports techniques, défiance à l'égard de la massification culturelle, disqualification des formes hédonistes du divertissement artistique (Heinich, pp. 108-109). L'esthétique matérialiste de Benjamin reste ainsi comptable d'un idéalisme qu'il ne révoque que très partiellement, en un geste dont la composante réactionnaire ne parvient à passer inaperçue — et d'abord sans doute aux yeux du philosophe lui-même — qu'au prix de tout un travail de brouillage et d'euphémisation³ (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn3>), qui témoigne en définitive d'un double tiraillement : le tiraillement de la philosophie et plus spécialement de la théorie critique aux prises avec les formes pratiques de l'expérience culturelle et le tiraillement d'un « intellectuel allemand de l'entre-deux

3. Ce travail passe, observe Heinich, par des faits et des effets de dénégaration (a[...]) (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fn3>).

guerres pour parvenir à être, sans contradiction, ce qu'il est : un esthète progressiste » (Heinich, p. 109). Tiraillement interne aussi bien à la théorie même de l'*aura*, au moyen de laquelle il se sera agi, pour Benjamin, en temps de catastrophe collective, de protéger l'émotion esthétique contre son instrumentalisation fasciste, tout en sauvegardant la jouissance individuelle de l'esthète apercevant, à l'horizon des œuvres, « l'inapprochable » dont elles seraient comme l'instance de désignation.

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin (Walter), *Correspondance*, t. 2 (1929-1940), traduction de G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1936], dans *Essais*, t. 2, traduction de M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, pp. 87-126 (voir aussi « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, traduction de P. Klossowski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, pp. 140-192).

Benjamin (Walter), *Paris capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, traduction de J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989.

Benjamin (Walter), « Petite histoire de la photographie » [1931], traduction de A. Gunthert, dans *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, pp. 6-31. URL : < <http://etudes-photographiques.revues.org/99> >.

Benjamin (Walter), *Baudelaire*, édition de G. Agamben, B. Chittussi et Cl.-C. Härle, traduction de P. Charbonneau, Paris, La Fabrique éditions, 2013.

Heinich (Nathalie), « L'aura de Walter Benjamin [Note sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique"] », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre

1983, pp. 107-109.

Piret (Pierre) (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires aux nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Rochlitz (Rainer), *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, « Essais », 1992.

Tackels (Bruno), *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 1999.

Notes

1. Benjamin y insiste dans une note qui passe souvent peu aperçue : « C'est précisément parce que l'authenticité échappe à toute reproduction que le développement intensif de certains procédés techniques de reproduction a permis d'établir des différenciations et des degrés dans l'authenticité elle-même. À cet égard le commerce d'art a joué un rôle important. Avec la découverte de la gravure sur bois, on peut dire que l'authenticité des œuvres était attaquée à sa racine, avant même d'avoir atteint à une floraison qui devait l'enrichir. En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Âge n'était pas encore "authentique" ; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au ^{xix}^e » (Benjamin, 1983, p. 91, note 1.).[↑] (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fnref1>)
2. Dans ce même texte, Benjamin propose une définition de l'aura élargie aux « images qui, installées dans la *mémoire involontaire*, tendent à se grouper autour [d'un objet offert à la vision] » ; l'aura de cet objet, explique-t-il ensuite, « correspond à l'expérience que l'exercice dépose dans un objet d'usage » (p. 985). De tout ceci, il déduit deux conséquences contradictoires : d'une part, que la photographie a élargi le champ de la « mémoire involontaire » (p. 985), d'autre part que « la photographie a joué un rôle décisif dans la "perte de l'aura" » ; et d'évoquer à ce second sujet Proust opposant à sa « mémoire volontaire » de Venise, « trésor d'images ennuyeux comme une exposition de photographie », la réverbération plus riche de la « mémoire involontaire », « dont les images [...] se distinguent des autres en ce qu'elles ont une aura » (p. 987).[↑] (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fnref2>)
3. Ce travail passe, observe Heinrich, par des faits et des effets de dénégation (au profit d'un élitisme progressiste), par un « brouillage des connotations » (« masses » se retournant ainsi en terme positif au sein d'une problématique qui reste aristocratique), ou encore par un renversement dialectique des valeurs, « la valorisation politique du négatif (les masses) [s'effectuant]

dans la mise en évidence des effets négatifs du négatif (perte de l'aura par les techniques de reproduction) » (p. 109).[↑] (<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/152-aura#fnref3>).



(<http://www.chairs-chaire.gc.ca/chairholders-titulaires/profile-fra.aspx?profileId=2736>).

[Accueil \(/\)](#) [Bibliographies \(/index.php/bibliographies\)](#) [Rééditions \(/index.php/reéditions\)](#)

[Lexique \(/index.php/lexique\)](#) [Liens et archives \(/index.php/liens\)](#)

[La liste de diffusion \(http://listesocius.hypotheses.org/a-propos\)](http://listesocius.hypotheses.org/a-propos) [Recherche \(/index.php/recherche\)](#)

Copyright 2014 - Chaire ÉDISOC. Conception du site par [Olivier Lapointe \(mailto:olivier.lapointe@gmail.com\)](mailto:olivier.lapointe@gmail.com)